

INTER
DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA
AÑO 1 | NÚM 12
AGOSTO | 2014





FOTO DE PORTADA: Elisa Carrillo Cabrera en el papel de Gamzatti, de la Bayadera. Fotografía: Maria- Helena Buckley.

EDITORIAL

A UN AÑO DE HABER INICIADO EL PROYECTO DE LA REVISTA festejamos el interés que ha despertado con un creciente número de lectores y la participación de colaboradores. A todos ellos, gracias.

Nuestro número 12 presenta temas diversos. Las reflexiones de Ray Eliot Schwartz sobre la relación entre las técnicas somáticas de movimiento y la danza, dan luz en torno a un tema que data desde los años setenta y aún no termina de discutirse. Amanda Piña nos habla del potencial del movimiento como fuente de goce y agente expansivo de la conciencia.

El Encuentro Nacional de Danza tiene resonancia con la aportación “Serpientes y Escaleras” de Anabella Pareja y con la crónica “LOS-theULTRAMAR: tres encuentros” que K. Mitchell Snow hizo de las intervenciones de la compañía Foco al Aire durante este mismo encuentro.

En la sección PERFILES, Héctor Garay nos habla de la bailarina de ballet mexicana más importante hoy en día, Elisa Carrillo, y su pasión por la danza; y Angélica Íñiguez nos acerca al conocimiento de la danza en Jalisco con la primera parte de su trabajo “Pioneros de la danza experimental: apuntes para una investigación en curso”.

De nuevas producciones, Elizabeth Nochebuena nos presenta el proyecto “IBER Danza y Música: expresiones iberoamericanas de danza y música contemporánea”, creación próxima a estrenarse con la colaboración de los centros de producción de danza (CEPRODAC) y música (CEPROMUSIC), ambos, espacios del Instituto Nacional de Bellas Artes dedicados a la creación de arte contemporáneo.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

COLABORADORES

ANABELLA PAREJA

Desde 2006 desarrolla su trabajo de forma independiente como coreógrafa ante la necesidad de encontrar un lenguaje propio entre la coreografía, la danza, el *performance*, el video y el teatro. Ha creado las piezas "Historias posibles del cuerpo" (2013-2014), "El fin de los principios" (2012), "Las cosas no son (sino) lo que son (2010-2011), "Yo quiero hacer una película de acción" (pieza corta) (2011), "Segunda Temporada" (2010), "Sordos" (2009) y las videodanzas "The Cast" (2011) y "Del género sinfónico" (2010) en la ciudad de México, así como "Desayuno" (2008) y "Tokio" (2006) en la ciudad de Buenos Aires. Estudió y trabajó como intérprete y con diferentes coreógrafos tanto en México, España y Argentina. Integrante del Colectivo AM, su interés es la educación y dicta talleres en los que se cuestionan y comparten modos, metodologías y herramientas de trabajo, a través de funciones y prácticas de creación escénica. Ha sido elegida por la revista *La Tempestad*, revista mexicana de arte contemporáneo, como artista escénica emergente 2012.

contacto: anabellapareja@gmail.com
página: anabellapareja.blogspot.mx
Facebook: Ana Pair

AMANDA PIÑA

Coreógrafa, bailarina y trabajadora cultural de nacionalidad mexicana-chilena. Vive en Viena, Austria desde 2005. Es socia fundadora del centro cultural especializado en performance nadaLokal y cofundadora de la asociación artística nadaproductions para la creación de obras en los contextos de la danza contemporánea, artes visuales, performance y cine. Su trabajo se ha presentado a través de Europa y América del Sur en diferentes teatros, galerías de arte, museos y festivales de danza como Danza al Borde (Valparaíso, Chile), European Tanz Platform Mousonturm (Frankfurt), ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival, Choreographic Platform (Austria) y Royal Festival Hall (Londres), entre otros. En 2009 fundó en Viena la galería de arte y performance nadaLokal y desde ese mismo año trabaja como delegada de danza y coreografía del Ministerio de Asuntos del Movimiento (BMfB) para Latinoamérica y el Caribe.

Contacto: www.nadalokal.at
www.nadaproductions.at
www.BMfB.at

K. MITCHELL SNOW

Nació en Boulder City, Nevada, Estados Unidos en 1956. Obtuvo su licenciatura en comunicación en Brigham Young University en Provo, Utah. Es autor de los libros Trevor Southey: Reconciliation, Bailando lo real maravilloso y Movimiento, ritmo y música, la biografía de la coreógrafa mexicana Gloria Contreras. Sus ensayos han aparecido en revistas como Américas, Art Nexus, History of Photograpy, Latin American Art y Review: Literature and Arts of the Americas, entre otras.

RAY ELIOT SCHWARTZ

Bailarín, coreógrafo, maestro, trabajador del cuerpo e investigador del movimiento. Cursó la prepa en la Escuela de Artes de Carolina del Norte, recibió su licenciatura de la Universidad Commonwealth de Virginia y la maestría de la Universidad de Texas-Austin. Es codirector de Performática: Foro Internacional de Danza Contemporánea y Artes de Movimiento, y consultor y artista para ArcDanz: International Dance Workshop. Ray cofundó cuatro proyectos de danza contemporánea en el sur de EE.UU.: Sheep Army, The Zen Monkey Project, Steve's House Dance Collective y THEM. Ha sido artista invitado en diversas comunidades de estudiantes en colegios y universidades de EE.UU., Canadá, Malasia, Indonesia, Chile y México. Ha sido miembro de la facultad del American Dance Festival, Bates Dance Festival, MELT, Zen Monkey Project Summer Intensive, Summer Dance Festival de Colorado College y SFADI, entre otros. Sus estudios somáticos incluyen certificaciones en Body-Mind Centering® y el método Feldenkrais™. Estudios adicionales incluyen Zero-Balancing, terapia cráneo sacral y masaje tailandés tradicional. Es un educador registrado en Educación del Movimiento Somático (ISMETA), investigador adjunto en el Centro BodyMindMovement y ha sido profesor invitado en el Instituto de Educación Cinestésica. También escribe sobre la interfaz de la educación del movimiento somático y prácticas de la danza contemporánea, y actualmente se desempeña como coordinador del Programa de Danza de la Universidad de las Américas-Puebla en México.

Colaboradores Permanentes
Hector Garay

CONTENIDO













EL ESPACIO ENTRE LA *danza* Y LA SOMÁTICA

POR **RAY ELIOT SCHWARTZ**

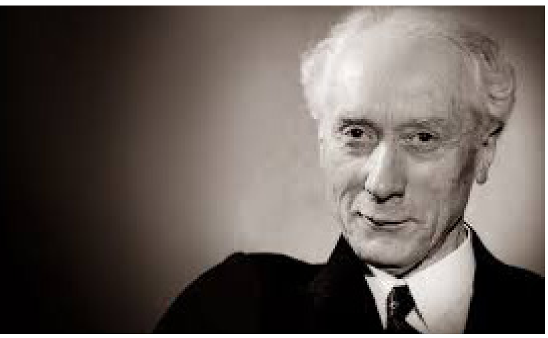


Foto: FM ALEXANDER

Desde hace algún tiempo he comenzado seriamente a preguntarme si lo que conozco como "prácticas somáticas", tal y como me lo enseñaron algunos de sus pioneros y estudiosos a través de métodos como *Body-Mind Centering*, técnica Alexander, Continuum, y el método Feldenkrais, es entendido y compartido del mismo modo por colegas en la comunidad dancística.

A lo largo de los últimos años, en un esfuerzo intelectual personal por obtener un entendimiento claro sobre el significado de las prácticas somáticas, he preguntado a varios artistas de la danza que han integrado estos métodos en su vida y en su trabajo qué significan para ellos. Sus respuestas me sorprendieron. Lo que se ha convertido en el conocimiento estándar de las prácticas somáticas en relación a la danza –"liberación" de tensión, o prevención de lesiones y rehabilitación– no está precisamente en sintonía con las actitudes de algunos de sus más conocidos y veteranos practicantes.

En los años setenta, dos culturas se encontraron, y en ese encuentro descubrieron desde luego similitudes y diferencias. Al paso del tiempo se encontraron viviendo juntas: en algunos momentos en un romance maravilloso, y en algunos otros, con gran desconfianza y malos entendidos. Eventualmente, la cultura de la danza se encontró tomando en préstamo lo que quiso de las prácticas somáticas, muchas veces malinterpretando el trabajo simplemente –y quién sabe en realidad– por mercadotecnia, el conformar con un espíritu de la época, o la impresión de que algo útil había allí. Las prácticas somáticas, a su vez, encontraron un aliado útil en la danza, a medida que las tendencias de los bailarines por integrar un conocimiento físico contribuyeron a llevar los métodos somáticos a una audiencia más amplia y a adquirir un mayor sentido de importancia.

En los últimos treinta años, estas culturas han llegado a estereotiparse la una a la otra, confundiendo al mismo tiempo las complejidades que cada una implica. A pesar de compartir un respeto mutuo por los fundamentos corpóreos y una atención concentrada sobre el cuerpo en movimiento como vehículo para la auto-expresión, la danza ha sido vis-

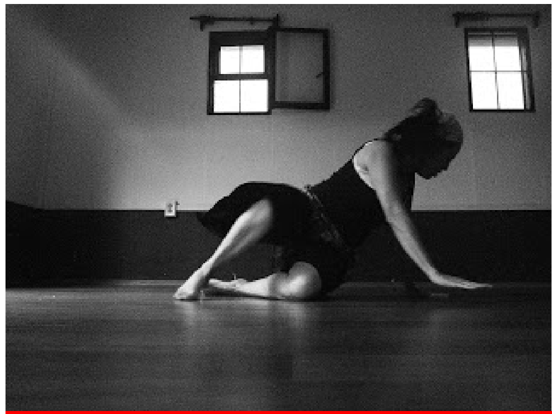
ta por algunos miembros de la comunidad de las prácticas somáticas como rígida, dictatorial, autoritaria, opresiva, y despreocupada por la salud o el conocimiento cinético. Del mismo modo, la comunidad dancística ha considerado las prácticas somáticas como suaves, perezosas, consentidoras y un peligro para lo estético y el rigor físico.

La literatura reciente sobre educación en danza, desarrollada por quienes abogan por la integración de las prácticas somáticas en esta disciplina, ha reconocido que cuando éstas se reúnen surgen inmediatamente cuestionamientos sobre quién tiene el derecho de representar el campo somático. ¿Qué tipo de entrenamientos se requieren y en qué maneras pueden los educadores de danza incluir los principios de las técnicas somáticas? "sin usurpar técnicas somáticas específicas o asumir conocimientos innecesarios" (Lobel 70). El tono de toda esta literatura, vale reconocerlo, se centra en exponer cómo las prácticas somáticas han sido integradas al mismo tiempo que malinterpretadas por la cultura de la danza y, particularmente, por la cultura de educación en danza. Sin embargo, esto no quiere decir que no existan malos entendidos por parte de, o desde la perspectiva de los facilitadores de las prácticas somáticas hacia la danza.

Mi intención aquí es hablar como representante de ambas culturas, la danza moderna/contemporánea en su encuentro con la rica herencia de los estudios somáticos. Me presento ante esta discusión con la esperanza de que un mejor entendimiento de nuestras diferencias disciplinarias nos ayude a respetarnos más y articular nuestras conversaciones de manera más efectiva. A lo largo de mi investigación he tenido el gusto de observar que muchos de los valores de las prácticas somáticas eran ya articulados elegantemente por varios pioneros de la danza moderna. Pero aun con estas proximidades, hay algunas distinciones importantes que deben hacerse.

Como mencioné al inicio de este texto, el papel de la educación somática en danza ha sido adscrito por mucho tiempo y demasiadas veces a la "liberar" la tensión, y este rol, por lo tanto, frecuentemente es relegado a la prevención de lesiones y la rehabilitación. Aunque es verdad que muchas de las prácticas somáticas aumentan la conciencia del esfuerzo y uso muscular –ya sea a través de aproximaciones anatómicas, funcionales, imaginativas o sensoriales– sus métodos están diseñados principalmente para conducir indagaciones fenomenológicas, y para actuar poniendo sobre la mesa a la persona completa como un soma. Don Hanlon Johnson explica:

> "Thomas Hanna, quien acuñó el término somático... fue inspirado por el fenomenólogo Edmund Husserl, quien al comenzar el siglo xx propuso una agenda sobre lo que él llamó "somatología," un estudio de la relación entre conocimiento derivado de experiencias corporales directas y estudios científicos sobre el cuerpo. Estas frases se originan en el clásico contraste griego entre el cuerpo muerto, *necros*, y la persona con espíritu, *soma*. Dicha "somatología" se habría de posicionar como una versión corregida de lo que puede llamarse "necrología," el cuerpo de la ciencia médica cuyas ideas fundamentales acerca de las partes del cuerpo y sus estructuras se han derivado de la disección y el análisis de cadáveres." (Johnson, *Groundworks*, 10).



Laura Ríos, Foto: Roman Reymond http://laurariosartesescenicas.blogspot.

Las prácticas somáticas han encontrado hoy en día un lugar en los discursos académicos, principalmente, a través de su incorporación (tanto en investigación como en foros de conferencias) en la ciencia y medicina para la danza. Este hábito de extender el "campo de las ciencias médicas" pasando sobre los aspectos fenomenológicos del trabajo ha contribuido a fortalecer la noción de que las prácticas somáticas no pueden sostenerse sin ayuda. Aproximarnos a las prácticas somáticas como parte de una ciencia de la danza, y usándola como una metodología puramente analítica de solución de problemas –aun siendo ésta una aplicación benéfica– puede alejarnos del objetivo principal del trabajo somático: ser una práctica holística. Glenna Baston, una practicante de los métodos somáticos, me ha comentado cómo en algunas ocasiones ha sido forzada a resolver problemas en su trabajo debido a distintas limitaciones, incluyendo tiempo:

> "Cuando me encontraba en la función de "resolver problemas," en lugar de poner atención en el detalle puntillista, ignoraba cualquier información que no fuese la más "pertinente," tan sólo

consideraba los atributos "útiles" de cada cosa, acelerando todas las asociaciones. Esto, siento, me llevó un poco hacia una discapacidad de aprendizaje, o peor, a no estar presente de ninguna forma en el centro de la experiencia. Sin coherencia, divagando, flotando, soñando, dándome una gran amplitud para sentir, para el placer, para la vida, me vi forzada a responderle al dios de lo expedito: tan rápido, concreto, eficiente y efectivo como fuese posible, pero en esencia, con una existencia truncada. Los procesos orgánicos también pagaron una cuota con este tipo de existencia caprichosa en la cual el alcanzar metas era el *modus vivendis*."

Los métodos somáticos son frecuentemente percibidos como prácticas "suaves" (y por lo tanto, no se consideran como "técnica de danza" legítima). Quizás esto, junto con la cooptación de las prácticas somáticas bajo la sombrilla de la ciencia y la medicina para la danza, explica el por qué ha habido una tendencia a confundir las disciplinas somáticas con las prácticas de acondicionamiento como forma de justificar su inclusión dentro de la cultura de rigor de la danza. Programas de acondicionamiento físico (tales como yoga para fortalecimiento y Pilates) que utilizan la conciencia sensorial como medio, pero no como fin, para la organización corporal, son continuamente adoptados por educadores en danza como disciplinas somáticas. Aunque estos programas pueden impartirse con influencias somáticas, y han realmente expandido la noción de lo que un entrenamiento puede ser (sugiriendo en sus métodos un modelo más sano para acercarnos al cuerpo humano), al mismo tiempo han dado mayor valor a la idea de control del cuerpo (Pilates se llamó originalmente "contrología"). Las prácticas somáticas, en contraste y de acuerdo con Johnson, "promueven el respeto por la experiencia que se vive y la sabiduría que se encuentra a través de 'atender' en lugar de 'conquistar' o 'controlar' procesos de la vida." (Johnson, *The Way*, 26).



Frank Meshberger, un anatomista, ofrece un punto de partida interesante para considerar la idea de somática como movimiento y procesos, más que una manera de controlar nuestro cuerpo objetivado. Si observamos de cerca la obra de Miguel Ángel, Dios y Adán, en la Capilla Sixtina, una metáfora se presenta ante nosotros. En dicha obra vemos a Adán –un cuerpo desnudo y encarnado reposando calladamente sobre una roca– y arriba de él está Dios –volando dentro de una formación etérea que parece sospechosamente un cerebro en disección sagital. ¿Estaba Miguel Ángel sugiriendo que Dios es el cerebro y Adán el cuerpo sin alma esperando inspiración divina? O quizás estaba diciendo que Dios está sólo en nuestra cabeza. Qué pasa si ahora vemos detenidamente las manos de Dios y Adán: ¿es ésta una metáfora acerca de la brecha sináptica, el espacio vacío de la comunicación neuronal? ¿Es esta brecha la fisura entre el cuerpo y la mente, el intelecto y la acción, el pensamiento y la forma?

Una interpretación, sugiero, es que la brecha entre estos dos dedos representa el lugar de la somática, el terreno donde habitan las relaciones, y donde se localiza el movimiento. Esta área de realidad no-material es, de hecho, el *locus* de integración para el cuerpo/mente/espíritu. En las angosturas de la mente y el cuerpo, las prácticas somáticas habitan –no sólo en el cuerpo objetivo y la mente, sino también entre ellos– donde las diferencias y distinciones marcadas por siglos de dualismos occidentales se desmoronan en un inseparable proceso del ser. La somática no está sola en esto. Consideremos esta cita de 1937 de una de las pioneras de la danza Moderna, Doris Humphrey:

> "Es el bailarín moderno quien sostiene, por instinto y entrenamiento, tener una conciencia cinética especial. Para él, ésta es un instrumento que promueve una experiencia estética estimulante para los sentidos que ningún otro arte estimula. No sólo esto, sino que a través de esta aseveración especial del bailarín moderno es que éste, tras una ardua búsqueda, ha redescubierto y reaplicado las leyes de la cinética para que el bailarín aparezca como un ser humano en el escenario, y no como una máquina para construir líneas geométricas en el espacio. O mejor dicho, eso es lo que yo alego hacer". (Humphrey, *What a Dancer*, 61)

Noten las similitudes en la siguiente cita del año 2005, de la practicante de métodos somáticos, coreógrafa, y fenomenóloga, Sondra Fraileigh:

> "A través del mundo de la danza, tendrás varias experiencias con coreógrafos que



Foto: Doris Humphrey

> están produciendo su propio trabajo, y frecuentemente, aunque no siempre, están más interesados en ese trabajo que están produciendo, mientras los bailarines son meras herramientas y son, desafortunadamente, tratados de esa manera. En las definiciones de la danza más clásicas y dualísticas ellos son sólo el material. El cuerpo es el instrumento, y el medio es el movimiento. Esta idea instrumental del cuerpo, en la que sólo estás tocando un instrumento –en la que éste es una herramienta– objetiva a la persona. Creer que el medio de la danza es realmente el ser humano es un tanto diferente que ver al cuerpo como un instrumento".

La somática reasocia la mente y el cuerpo en una construcción algunas veces llamada "ser", algunas veces llamada "uno mismo", algunas veces llamada "cuerpo". El cuerpo de la somática "se refiere a todos los aspectos de lo que significa el ser humano. Las partes pueden en algún momento referirse individualmente como soma, alma, espíritu, psique, cuerpo físico, cuerpo emocional, cuerpo intuitivo, cuerpo de energía, cuerpo pensante, cuerpo mental, o colectivamente como un 'yo' mismo" (Olsen, 3). Isadora Duncan, cuya práctica antecedió y allanó el camino hacia la danza moderna, habló de esto:

> "Ella bailará el cuerpo emergiendo otra vez de siglos de olvido civilizado, emergiendo no en la desnudez del hombre primitivo, sino en una nueva desnudez, ya no en guerra con la espiritualidad y la inteligencia, sino uniéndolas en una armonía gloriosa" (Duncan, 11) .

Y aun así, con concordancias aparentes entre la danza moderna y el movimiento somático, hay una brecha distintiva que puede ser articulada como la frontera entre ambas. Doris Humphrey escribió una carta a sus padres en 1929:

> "Y luego está el grupo. Con una mano trato de alentarlos a ser individuos –a moverse y pensar sin preocuparse por mí ni por nadie más– y en los ensayos es necesario contradecir todo eso y hacerlos agudamente conscientes de cada uno en el grupo, para que lleguen a moverse en un ritmo común. Probablemente estoy loca por hacer exactamente lo opuesto con las misma gente" (*An Artist First*, 89).

Mientras Humphrey probablemente discutía la idea de ensamble en esta carta, el conflicto subyacente

LAS PRÁCTICAS SOMÁTICAS HAN ENCONTRADO HOY EN DÍA UN LUGAR EN LOS DISCURSOS ACADÉMICOS, PRINCIPALMENTE, A TRAVÉS DE SU INCORPORACIÓN (TANTO EN INVESTIGACIÓN COMO EN FOROS DE CONFERENCIAS) EN LA CIENCIA Y MEDICINA PARA LA DANZA

entre autoridad individual y los deseos de un coreógrafo son evidentes allí. Considerando que la danza, y la danza moderna en particular, en el fondo se interesa en la expresión personal, el trabajo de la somática se enfoca de igual manera en cultivar la autoridad personal. Sin embargo, la danza, con su énfasis en la visión del coreógrafo y la necesidad de una manifestación teatral, puede estar en discordancia con este respeto primario hacia la autoridad individual de todos en una comunidad. Más allá de esto, este pensamiento de oposición puede afectar el trabajo de un educador en somática, quien también esté tratando de vivir dentro de una cultura de la danza. En la práctica de Body-Mind Centering hay un concepto conocido como "la mente de la habitación." Bonnie Bainbridge Cohen, la fundadora y fuerza principal detrás de BMC describe un taller donde ella expuso esta idea:

> "Ellos [los estudiantes] fueron capaces de percibir los diferentes estados de la mente y los sentimientos que sur-



Clase Ray Schwartz, foto: Enrique Zednelem

trucción de comunidades interpersonales, y los métodos artísticos expresivos. ¿Quién soy?... cuando hablo, cuando me muevo, cuando siento... ¿y cómo afecta esto el tapiz humano y ambiental en el que vivo?" (*Socially Conscious*, movingoncenter.org).

La escuela, "subraya un cambio de los estilos autoritarios de instrucción hacia el reconocimiento de la autoridad personal dentro de las actividades y proyectos cooperativos. Se incita el pensamiento crítico, conduciendo a métodos constructivos para ver y responder al arte. La habilidad para cuestionar y determinar valores personales es monumental" (*Vision*, movingoncenter.org).

gieron de acuerdo al lugar de iniciación. Algunas veces se sintieron pesados, o ligeros, algunas veces espaciales, o dirigidos hacia el interior, y así sucesivamente. A medida que cambiamos de un área del cuerpo a otra, la mente de la habitación cambia. De pronto puedes percibir un cambio de cualidad en la habitación" (10).

Durante los primeros años de mi entrenamiento en Body-Mind Center (BMC), frecuentemente evaluaba mi éxito como facilitador de este tipo de trabajo con la mente de la habitación moviéndose y relacionándose como un todo –lo que Humphrey identificó como "ritmo común." Platicando acerca de esto con un amigo, colega de BMC y bailarín, David Beadle, me compartió que se siente más preocupado cuando la habitación está unificada totalmente bajo un ritmo o un tono. Para él, tales tendencias monocromáticas en una habitación llena de individuos únicos, es la señal más clara de un fracaso somático. La clave de una práctica somática exitosa es la diversidad de investigación y expresión.

Es esta diversidad la que fija el tono para el cuerpo comprometido social y políticamente. En *Moving on Center*, un programa de educación en investigación participativa y artes en movimiento, la somática se utiliza para "indagar en el cuerpo, examinando nuestras interacciones, diferencias, conflictos, vida inconsciente, lenguaje corporal, estilos y sellos particulares. La idea de comenzar con conciencia y observando es una afinidad entre las prácticas somáticas, las estrategias para la cons-

Esto parece ser una construcción y aplicación de las metodologías somáticas más compleja que la prevención de lesiones o un complemento de la técnica en danza. En correspondencia personal con Martha Eddy, una de las cofundadoras del programa *Moving On Center*, amplió esta idea de la transformación de la conciencia interna en activismo:

> "Al poner atención al momento presente de nuestros cuerpos vivos, repletos ya sea de confort o dolor, somos tentados también a conectarnos con las restricciones sociales y ambientales de nuestra experiencia corporal. Al hacerlo, imploramos la pregunta –cómo puede nuestro comportamiento mejorar la calidad de vida. Las respuestas a esta indagación somática revelan nuestra interdependencia. De la autoridad personal obtenida al escuchar desde dentro nos movemos hacia la mentalidad

de comunidad y, como es necesario habitualmente, hacia el activismo. Martha Myers es probablemente la persona con mayor responsabilidad para atraer la atención del mundo de la danza hacia las prácticas somáticas en los Estados Unidos, a través de su papel como decano del American Dance Festival y de sus artículos en la publicación *Dance Magazine*. Una vez le pregunté: 'Pasados los años, ¿cuál sientes fue la aplicación y uso de la somática en tu trabajo?, ¿fue por longevidad y virtuosismo? –como ella me o había descrito alguna vez–, ¿o fue por algo más?"

Ella contestó que en esos días nunca lo utilizó en relación a la técnica sino sólo como una manera de investigar y profundizar en significado y expresión cuando daba clases de composición.

Entonces, ¿de dónde vienen todas estas suposiciones acerca del trabajo somático? ¿Cuáles son los agentes históricos que han contribuido a este malentendido entre las culturas de las prácticas somáticas y la danza? Baston sugiere, "las cosas se complicaron, primero, cuando la somática surgió como práctica terapéutica durante el movimiento de la psicología humanística; donde el trabajo corporal le dio crédito al cuerpo como herramienta para la expresión de la mente."

Dentro del marco de una cultura occidental, individualista –preocupada por el pragmatismo y la auto-actualización– los aspectos terapéuticos del trabajo somático obscurecieron sus propias raíces fenomenológicas. Dado este precedente, no es sorprendente que la danza se haya apropiado de los aspectos más prácticos del trabajo, al mismo tiempo ignorando, e incluso abogando en contra de, las implicaciones inherentes de un método que cuestiona la autoridad y recalibra suposiciones sobre la pregunta de dónde reside el conocimiento.

Lo que propongo es que, al final, los practicantes de danza y somática, cada uno con su disciplina diaria de práctica, investigación, y desarrollo, deben comunicarse de manera más efectiva entre ellos. Mientras la danza y las prácticas somáticas tienen una larga historia de encuentros en la frontera de cada una de sus culturas y métodos, también pueden generar un silencio ensordecedor entre ellas. Quizás un diálogo podría re-encenderse: uno que ayude a clarificar los intereses comunes al mismo tiempo que respete las diferencias culturales de éstas. La responsabilidad ha caído usualmente del lado de la somática para justificar su inclusión dentro de la danza, pero posiblemente la danza pueda también examinar y clarificar algunas de sus propias tendencias dentro de la filosofía somática (una filosofía frecuentemente opacada por las preocupaciones pragmáticas de las disciplinas profesionales como la danza, la psicoterapia, y la medicina). Quizás con cuidado y compromiso podamos convertir el silencio entre estas culturas en un espacio. No un espacio de vacío y malos entendidos, sino un espacio potencial para el respeto mutuo y la claridad de propósitos. ∎



Clase Ray Schwartz, foto: Enrique Zednelem

Obras Citadas

Armitage, Merle, ed. Martha Graham: *The Early Years. Nueva York*: Da Capo. 1979. 96-110.

Bainbridge Cohen, Bonnie. *Sensing, Feeling, and Action*. Northampton, Mass.: Contact Editions. 1993.

Batson, Glenna. Entrevista personal. 9 Junio 2005.

Beadle, David. Entrevista personal, abril 2001.

Duncan, Isadora. "Excerpts from her Writings." *The Vision of Modern Dance*. ed. Jean Morrison Brown, Princeton: Princeton University Press, 1979, 7-11.

Eddy, Martha. Entrevista personal, Oct. 2006.

Fraleigh, Sondra. Entrevista personal. 13, Nov. 2005.

Humphrey, Doris. "What a Dancer Thinks about." *The Vision of Modern Dance*. ed. Jean Morrison Brown, Princeton: Princeton University Press, 1979, 55-64.

Humphrey, Doris. *Doris Humphrey, an Artist First: An Autobiography*. Wesleyan University Press. 1972.

Johnson, DH. "The way of the flesh: a brief history of the movement." *Noetic Sciences Review*. Spring: p. 26, 1994.

Johnson, Don Hanlon. *Groundworks: Narratives of Embodiment*. Berkeley, Calif. North Atlantic Press. 1997.

Lobel, Elin, and Julie Brodie. "Somatics in Dance-Dance in Somatics." *Journal of Dance Education* 6.2 (2006): 69-71.

Meshberger, Frank. "An interpretation of Michelangelo's 'Creation of Adam' Based on Neuroanatomy". *Journal of the American Medical Association* [JAMA] 1990, 264, pp. 1837-1841. Association [JAMA]

"The Socially Conscious Body: Process Arts & Facilitation." Moving On Center - School for Participatory Arts and Somatic Research. Web. 3 Sept. 2006. <http://www.movingoncenter.org/SCB.htm#top>.

"ARTISTIC VISION STATEMENT." *Moving On Center - School for Participatory Arts and Somatic Research*. Web. 3 Sept. 2006. <http://www.movingoncenter.org/About.htm>.

Myers, Martha. Entrevista personal. Junio 2004.

Pilates J. "Return to Contrology" en *Your Health*, 1945.

SERPIENTES Y ESCALERAS

REFLEXIONES SOBRE EL PRIMER ENCUENTRO NACIONAL DE DANZA

POR **ANABELLA PAREJA**

> "La danza tiene la capacidad de revelar cómo la materialidad de los cuerpos distribuidos en el tiempo y el espacio puede cambiar el modo en que vivimos y trabajamos juntos."
>
> Bojana Kunst, 2009



Foto: Rodrigo Valero, Puertas.

Tuve la oportunidad de asistir al Primer Encuentro Nacional de Danza que se celebró en Guadalajara el mes de junio de este año. Nunca había estado en un lugar en el que me enfocara durante una semana sólo a ver danza, pensar danza y convivir con bailarines y coreógrafos todo el día. La experiencia fue muy grata, hablando en términos generales, no sabía con qué iba a encontrarme y eso ayudó a que todo fuera recibido de la mejor manera.

Cuando regresé, comencé a tener pensamientos más reflexivos respecto a lo que había sucedido, como bailarina y coreógrafa. Comenzaron a surgir muchas dudas respecto a la danza, principalmente sobre la danza en México y mi relación con ella; por lo que decidí hacer una pausa, era necesaria después de vivir esta experiencia. Muchas cosas de lo que estaba haciendo perdieron sentido y tuve que sacar un poco la cabeza, tomar aire e intentar entender entre muchas otras cosas: ¿Qué es lo que está sucediendo en México con la danza? ¿Qué es lo que podría yo aportar? ¿Qué tipo de obras podría seguir haciendo? ¿Qué tipo de obras deberían estar sucediendo? ¿Cómo podría vivir de la danza en México, si es que esto es posible? ¿Qué tanto vale la pena seguir esforzándose por un mismo camino, o es el momento de pensar nuevas posibilidades? ¿Cómo tendría que ser mi relación con las instituciones? ¿Para qué seguir haciendo danza, coreografía, obras?

Pensé que para hoy, un mes después de la experiencia, al sentarme a escribir este texto tendría la respuesta a estas preguntas y escribiría un texto maravilloso, lleno de reflexiones y descubrimientos, más no es así, todo sigue en cuestionarme y en un deseo de estudiar, de aprender, de contemplar, más que de hacer y producir. Por lo que cansada de mis pensamientos y reflexiones y con pocas ganas de volver a escribir un texto hablando sólo desde mí, urgida de diálogo, observación y escucha, decidí que éste sería un texto coral anónimo. Mi tarea consistió en pedir a algunas de las personas que estuvieron en el encuentro que me enviaran lo que para ellos era un acierto y un desatino del evento, con la intención de permitir que todas esas reflexiones se complementen, deseando que lleguen a quien organice un segundo encuentro para mejorar su calidad. El mail solicitando participaciones lo envié a unas cuarenta personas, con poco tiempo de anticipación a la fecha de entrega de este texto. Sólo recibí respuesta de nueve. Afortunadamente todos ellos se relacionan con la danza desde distintos lugares y cuentan con diferentes trayectorias, lo que me hizo pensar que la propuesta podría realmente aportar algo. A algunos de quienes respondieron les estresaba que los citara, por lo que decidí no dar los nombres de nadie y hacerme yo responsable de sus respuestas; al final de cuentas creo que muchos coincidiríamos y tal vez el nombre del autor hubiera hecho que perdieran espontaneidad y sinceridad; a continuación la información que obtuve.

Menciona de manera simple un acierto y desatino del Primer Encuentro Nacional de Danza:

ACIERTOS.

1. En este tipo de encuentros siempre temo encontrarme con el paternalismo al que estamos acostumbrados en la danza en México, agradecí mucho que esto no sucediera, que si bien sabíamos que el encuentro estuvo a cargo de Cuauhtémoc Nájera, vivía la sensación de que el encuentro sucedía por todos.

2. Invertir en nosotros, un encuentro donde podamos vernos los conocidos y los no conocidos.

3. El juntarnos y abrir los espacios para la charla y la fiesta (que es en donde me gusta pensar que suceden realmente los encuentros). Abrir un espacio y un momento de esta magnitud para quienes hacemos de alguna manera y creemos de una y cientos de formas en lo mismo.

4. Primero pensar en que exista un encuentro y hacerlo posible. En facto, el estado de encuentro sucedió naturalmente cuando muchos de los hacedores de danza de distintas partes de la república al fin pudieron concentrarse en un mismo lugar, a un mismo tiempo para tener una oportunidad real de interactuar, que se generó sobre todo en los planos informales.

5. La convivencia por una semana, culminando en una fiesta. Siempre que tantas personas coexisten por un tiempo, se posibilitan esos intercambios informales (en el desayuno, en el camión), que a menudo son más interesantes y provechosos que las actividades planteadas. También es la primera vez, desde que vivo en México, que sucede una fiesta para la comunidad allí reunida, y pues siempre he creído que las fiestas propician que se relajen y replanteen roles y jerarquías y que se favorezca un tipo de intercambio más personal y no sólo profesional.

6. Fue un evento consensuado, Cuauhtémoc en reuniones previas con distintas comunidades planteó la idea del proyecto, centrado en las voces que pedían –me incluyo– espacios de convivencia en un país en donde si bien el gremio se ha multiplicado, en la misma proporción trabaja atomizado. Lo más rico para mí fue la charla en corto con colegas que hace mucho no veía, conocer a nuevos, convivir con estudiantes, que estuvieran promotores, etcétera.

7. Se crearon y/o se consolidaron algunos vínculos laborales y comunitarios propios al gremio de la danza mexicana. Se abrieron espacios de diálogo, reflexión y retroalimentación valiosos (hablo más de espacios y tiempos no planeados, repentinos e improvisados).

8. Alojarnos a todos en el mismo hotel.

9. La inclusión de actores muy diversos relacionados con la danza vista desde perspectivas lo suficientemente distintas como para generar diálogos e intercambios.

10. Conocí personas que no había conocido, conocí su trabajo y platicamos juntos en el desayuno.

DESATINOS.

1. La curaduría. Me parece muy bien que este encuentro haya sucedido y suceda en lo posible, pero mi sensación era que no se detuvieron a analizar el por qué y para qué. Quedó todo en buenas intenciones pero por qué no detenerse a reflexionar qué es lo que se debe programar, qué es lo que necesita la danza en México para evitar seguirnos repitiendo una y otra vez.

2. No hubo un espacio organizado lúdico que provocara la reflexión y la crítica de nuestro hacer. Fue muy visible que a los dos días sólo se convivía con los conocidos y se fueron generando islas; pero no creo que era voluntario, sino que hay muchos que no sabemos involucrarnos con otros, muchas veces necesitamos un suceso que lo provoque.

3. Menos cuerpo y más cabeza. Los bailarines se entrenan todo el tiempo, yo sugeriría hacer menos estas actividades y meterle más a la reflexión, incluso sólo hacer unas cuantas clases muestras y que el instructor explique su metodología,



Unsteady Soul, foto: Rodrigo Valero, Puertas.


Zona de Penumbra, foto: Rodrigo Valero, Puertas.

filosofía, contenidos de su clase o taller frente a estudiantes, directores de escuelas, etcétera.

4. La programación, creo que cayeron en lo de "*El que mucho abarca, poco aprieta*". Demasiadas actividades y aunque tampoco era premisa asistir a todo, yo en lo personal me quedé con la sensación de que todo estaba muy apretado de tiempo.

5. El modelo de encuentro que se implementó: priorizar una concentración de actividades y/o fenómenos ya existentes, (Coloquio la danza vale, Red de Festivales, etc.), y la saturación de éstos y que NO se planteara un modelo que provocara una reflexión sobre ¿Por qué nos estamos encontrando? ¿Para qué? ¿Qué debemos atender? ¿A qué danza nos estamos dirigiendo? Como resultado no vi hilos conductores –qué decir de las curadurías en donde no existen los *statements* de selección fundamentales en el marco de este encuentro– o interconexión entre los sucesos. A esto sumémosle el nivel de discurso, de lo poco que pude atender de la programación oficial. El discurso sigue demasiado institucionalizado, es decir, presentan con un vocabulario propio de la retórica formal del gestor cultural fenómenos –como festivales– que tienen una serie de problemáticas, tensiones y/o tendencias de las que nunca se hablan. A partir de ese momento el diálogo no se suscita, se suscita el consumo de información, cosa muy distinta.

6. Una carga tan grande y variada de actividades genera cierta dispersión y no ayuda a que se creen espacios para profundizar sobre los diferentes temas. Cuando suceden tantas cosas lo difícil es encontrar marcos y protocolos que ayuden a profundizar en ellas.

7. La gran ausencia o carencia, fueron los espacios para hablar de la danza misma, de lo que ahí se vio, de los procesos y las ideas de los realizadores (incluyo a los bailarines).

8. La curaduría y el trabajo coreográfico de la mayoría de las propuestas que vi en el encuentro me parecen retrógrados, conservadores y misóginos. Siento que el panorama de la danza contemporánea mexicana necesita que los artistas como los programadores tomen muchos más riesgos, se cuestionen más sobre las decisiones tanto artísticas como políticas de sus acciones y no se queden en formatos vistos y usados miles de veces.

9. No haber hecho convocatorias y llamados abiertos para cada instancia de presentación de obra y/o proyectos. Creo que lo único que fue por convocatoria fue el premio.

10. La comunicación de la programación y formas de participación previa, que me pareció insuficiente para quienes no estaban directamente relacionados con la organización.

11. De pronto tenía la sensación de regresar el tiempo atrás. Los mismos grupos que vi hace 15 años estaban dando función de nuevo, y no es que eso fuera un problema, el problema es que veía muy poca evolución en su trabajo.

Hubiera deseado contar con más voces que complementaran estas listas de aciertos y desatinos, pero considero que estas diez, sumando la mía, dejan entrever un poco por dónde podríamos seguir trabajando. El "Encuentro" es sólo un pretexto, es necesario que sigamos pensando qué es lo que tiene que suceder y una vez que lo decidamos lo provoquemos. Es responsabilidad de todos permitirnos salir de la zona de confort y hacernos cargo de que las cosas no están yendo por el mejor camino; que el diálogo encuentre sus espacios, que el arte responda a nuestra actualidad. Así como nos tomamos el tiempo de criticar nuestro mundo, que lo hagamos en este micromundo que hemos elegido y el cual, de alguna manera, porque nosotros lo inventamos, tenemos el poder de modificarlo desde nuestras realidades y ficciones.

AGOSTO 2014

PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS

80 AÑOS PALACIO DE BELLAS ARTES

Danza EN EL PALACIO

4 y 5 de agosto
20:30 horas

Virginie Brunelle
Quebec, Canadá
COMPLEXE DES GENRES



11 de agosto
20:30 horas

Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana
"Raíces de Veracruz"
- DANZAS Y BAILES DE VERACRUZ-



14 de agosto
20:30 horas

Producciones la lágrima
Yonke...viaje a No land (Co producción INBA)



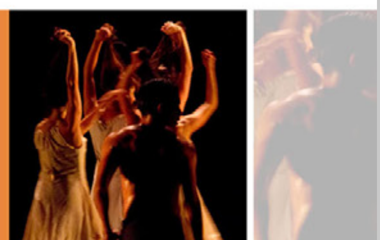
16 de agosto
13:00 y 17:00 horas

Ballet de la Ciudad de México S.C.
Pedro y el Lobo
Dirección ejecutiva: Arcelia de la Peña Morales
Dirección artística: Isabel Avalos Bravo



22 de agosto
20:30 horas

Contempodanza
4 Visiones del paraíso (Tetralogía coreográfica- Co producción INBA)
Dirección: Cecilia Lugo
Coreógrafos * Leticia Alvarado, Juliana Faesler, Cecilia Lugo, Miguel Mancillas



EL POTENCIAL DEL MOVIMIENTO COMO FUENTE DE GOCE Y AGENTE EXPANSIVO DE LA CONCIENCIA

POR **AMANDA PIÑA**

"El Ministerio de Asuntos del Movimiento de Austria (BmfB) existe en su estructura actual desde el 8 de junio del 2009. Es responsable de apoyar, cuidar y preservar el movimiento libre de los cuerpos en el espacio, como también de respaldar iniciativas que fomenten la transformación de patrones de movimiento codificados en la sociedad. La tarea central del Ministerio es de promover el potencial intrínseco del movimiento como medio para la expansión de la conciencia".

Del acta fundacional del BMfB. Viena Austria, 8 de Junio 2009.

La idea de fundar un ministerio de Asuntos del Movimiento en Austria, nació a partir de entrevistas realizadas con indígenas de la Amazonia y de una acción de coreografía expandida realizada en el palacio presidencial de Viena, para la cual se invitó a representantes políticos de Austria a firmar contratos legales en apoyo a la formación de un ministerio que se dedicara exclusivamente al movimiento de los cuerpos en el espacio.

Los contratos comprometían al firmante en una de sus cláusulas (en "letra chica") a donar movimientos de su cuerpo en apoyo a la fundación de un Ministerio de Asuntos del Movimiento en Austria. Los movimientos donados descritos en el contrato en forma de "Scores" o partituras de movimiento contenían instrucciones como por ejemplo: *"El firmante se compromete a apoyar la creación de un Ministerio de Asuntos del Movimiento en Austria y para este efecto se compromete, habiendo firmado este documento, a donar una danza inspirada en la astronomía y la geometría", o por ejemplo: "donar para este efecto, una danza en la que sus movimientos se originen en la respiración de todas y cada una de las células de su cuerpo".*

Durante la acción se logró recabar movimientos donados por 15 miembros de la representación austriaca, de las áreas de cultura, la política y la administración pública, entre ellos los movimientos donados por el presidente de Austria, Heinz Fischer. Los movimientos recabados fueron usados para la creación del himno del BMfB, el primer himno en la historia del mundo que se creó para ser bailado y no cantado. Éste trabajo previo le permitió al ministerio obtener suficiente apoyo simbólico e inmaterial para configurarse como entidad cultural y acceder a recursos materiales que le permitieran desarrollar su misión, un ejemplo de coreografía expandida que actúa más allá -o más acá- de los límites del arte o de la danza.



Go and Talk to your Government. Cortometraje que documenta el origen y fundación del Ministerio de Asuntos del Movimiento de Austria. Julian Ukuncham Yampis, representante de la etnia Awajun.

Si definimos como coreografía a la construcción social de realidades corporales en el tiempo y en el espacio, entran en el saco de ésta todas las ceremonias y ceremoniales de la religión, la política, la administración, y todas las leyes y todos los protocolos, todos las "danzas" sociales construidas a través de la historia de forma acumulativa y transgeneracional.

La coreografía expandida es un arte relativamente nuevo pero que se ha usado (desde que existe la idea de sociedad) sin pensarse a sí mismo como *arte.* Lo que define a la coreografía expandida como arte es el hecho de que los coreógrafos tomemos conciencia de las estructuras dadas -en las que se entrelazan y ordenan eventos y comportamientos sociales- entendiéndolas como estructuras coreográficas, para así usarlas de manera consciente con fines estéticos, políticos, sociales, etcétera.

Los últimos desarrollos de las ciencias que estudian los sistemas complejos plantean que la totalidad de un sistema es una ilusión y que solo existe la integración de sus funciones.
Esto es muy interesante desde el punto de vista de la coreografía, pues bajo esa perspectiva no existiría entonces, por ejemplo, en el ámbito de la política algo como "el gobierno", sino un conjunto de funciones y jerarquías que se organizan y se integran de determinada manera para formar un todo, coreografías sociales que articulan las escalas de valor y de poder. Lo mismo podemos extrapolarlo al cuerpo humano, ya que radicalmente no existiría la noción de "persona" (en este caso Carlos) como totalidad, sino el conjunto de las funciones que permiten que Carlos sea o siga siendo Carlos, organizadas de determinada manera para asegurar la continuidad de Carlos (que respira, siente, escribe un artículo para esta revista, vota o no, baila o deja de bailar). En ambos casos la "coreografía" del gobierno, o la coreografía de Carlos, la totalidad de las funciones que dan origen a Carlos o al gobierno, serían todo lo que hay, y esas coreografías con



Präsidentschaftskanzlei-Hofburg Vienna (de izquierda a derecha) Amanda Piña, Departamento de danza y coreografía, BMfB Austria | Dr. Heinz Fischer, Presidente de la República de Austria | Daniel Zimmermann, Departamento de cine y artes visuales, BMfB Austria.

sus tendencias y organizaciones determinadas podrían encontrarse con un arte nuevo, llamado *coreografía expandida,* que sería capaz de interactuar con ambos, -Carlos o el gobierno- desde la forma en que ambos se organizan como sistemas complejos.

Un sistema complejo no se puede entender sin actuar sobre él, sin manipularlo, porque el comportamiento de un sistema está relacionado con la idea de "tendencia" y toda tendencia genera una estructura. La coreografía es el arte de crear estructuras en movimiento y según lo anterior, todo evento podría ser considerado coreográficamente, y todo sistema es una organización coreográfica de las tendencias del comportamiento de sus funciones. Esto es radical, pues la coreografía conquistará el mundo en el futuro, si el futuro alcanza a llegar, y este arte se usará como un arma para generar otros mundos posibles.



Foto: Discurso presidente. Descripción: Discurso del Presidente Federal de Austria Dr. Heinz Fischer, durante el festejo de 5to Aniversario del Ministerio de Asuntos del Movimiento de Austria.

El ministerio del movimiento se dedica a presentar y promover su trabajo en eventos políticos oficiales, en Austria y en el extranjero, en universidades, ayuntamientos, centros sociales y hasta en las oficinas de partidos políticos, tanto de derecha como de izquierda, en la capital y en la provincia. Parte importante de la agenda del BMfB consiste en realizar acciones que desplacen discursos sobre el cuerpo y el movimiento provenientes de los ámbitos del arte y la filosofía contemporánea, hacia otros ámbitos, como por ejemplo, el de la política y de la administración pública. Para lograr esto, al ministerio le parece importante actuar en los márgenes de lo que es considerado "el mundo del arte", para así verse libre de la ficción y la representación que siempre presupone ese marco y que a menudo reduce a la utopía o la metáfora el potencial transformador o emancipador de la propuesta artística.

> *"¿Si el cuerpo humano se encuentra al centro de todos los procesos culturales, científicos y tecnológicos, cómo es posible que a sus movimientos y capacidades perceptivas se les otorgue tan poca importancia?*
>
> *Creemos que la actual ideología neo-liberal de mercado amenaza con despojar a nuestros cuerpos de cualquier otra función que no sea la de consumir y producir mercancías. El potencial del movimiento como fuente de goce y de bienestar así como agente expansivo de la conciencia está siendo desaprovechado y ha sido desaprovechado históricamente. Un movimiento que no esté orientado a la producción, al consumo o a la competencia, puede ser una alternativa a la ideología fallida de un progreso económico siempre constante. Es necesario otro tipo de movimiento como alternativa al modelo de producción y consumo creciente, que ha demostrado no ser sustentable.*
>
> *Creemos que el movimiento, como la vida, lleva sentido en sí mismo".*

Extracto del discurso del BMfB en el Ayuntamiento de Belgrado, Serbia.2013.

El arte desplazado fuera de los centros del arte, la coreografía actuando fuera de los ámbitos de la coreografía, son recursos que probablemente serán cada vez más usados en todo el mundo por los artistas del futuro. Una de las tareas del BMfB a través de los años ha sido apoyar la creación de iniciativas similares en otros países, en esta línea de trabajo el día viernes 21 de febrero del año 2014 se funda en Mérida, Yucatán el primer Instituto de Asuntos del Movimiento de Latinoamérica.

EL INAM, Instituto Nacional de Asuntos del Movimiento de México, es un organismo nuevo, fundado en Mérida, Yucatán por artistas coreógrafos y gestores culturales mexicanos, entre ellos Diana Bayardo, Paula Gonzáles, Gervasio Cetto, y quien escribe. En una ceremonia oficial avalada por delegados del BMfB, entre ellos Meinhard Rauchensteiner, consejero del presidente de Austria en asuntos de cultura, arte y ciencia, el artista visual Daniel Zimmermann, Raúl Vela Sosa, secretario de la cultura y las artes de Yucatán, y Graciella Torres Polanco, directora del área de danza de Sedeculta. Se procedió a dar por inaugurada la nueva entidad que realizará en todo México proyectos orientados a la revalorización, el rescate y la redistribución de los movimientos humanos. Uno de los proyectos que emprenderá INAM en conjunto con el BMfB lleva el nombre de "Movimientos Humanos en Peligro de Extinción" y consiste en configurar un acervo web de movimientos que se encuentren en peligro de extinción en México para luego ser redistribuidos en la sociedad, en forma de movimientos de salud.

¡EL CAPITALISMO HA FALLADO, EL MOVIMIENTO ES NUESTRO CAPITAL!



Ceremonia de fundación del INAM en Mérida, México 2014 (de izquierda a derecha): Raúl Vela Sosa: Director del Departamento de Cultura de la Secretaría de Cultura de Yucatán. Daniel Zimmermann: Departamento de Cine y Artes Visuales, BMfB Austria. Amanda Piña: Departamento de Danza y Coreografía, BMfB, Austria. Graciella Torres Polanco: Directora del Departamento de Danza de la Secretaría de Cultura de Yucatán. Meinhard Rauchensteiner: Consejero en Asuntos de Ciencia, Arte y Cultura, BMfB, Austria. Yax Kin Kan Mai: Intérprete y representante de la cultura maya. Paula González: Departamento de Danza y Coreografía, INAM México. Jared Barroso: Directora del Centro Cultural en Motul, Yucatán. Gervasio Cetto: Departamento de Danza y Coreografía, INAM, México. Elías Puc: Profesor de composición musical, ESAY Mérida. Diana Bayardo: Departamento de Danza y Coreografía, INAM México.

AGOSTO

TEATRO DE LA DANZA

2014

PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS

DANZA INFANTIL



ATHOSGARABATHOS

Alicia...Alicia

Dirección: Ma. Laura Zaldívar Neal

Coreografía: Jesús Antonio Laredo Sánchez

2, 3, 9, 10, 16, 17,

23 y 24/13:00 horas



EMERGENCIA COREOGRÁFICA

1 / 20:00 horas

2 / 19:00 horas

3 / 18:00 horas



MÁKINADT ESCENA-MOVIMIENTO

Artificial o Artificios

(Diana Bayardo, Gervasio Cetto, Manuel Estrella y Elías Puc).

7 / 20:00 horas

8 / 20:00 horas

9 / 19:00 horas

10 / 18:00 horas



ASYC /EL TEATRO DE MOVIMIENTO

"Desconfiguraciones" (Piel tecnológica)

Dirección artística: Alicia Sánchez

En colaboración con Minerva Hernández y Antonio Isaac Gómez

14 / 20:00 horas

15 / 20:00 horas

16 / 19:00 horas

17 / 18:00 horas



MUSSE

"Prefiero ser un cyborg que una diosa"

Obra para bailarines, robots y cyborgs

Creación: Abigail Jara en colaboración con LAIDETEC Y SEUDO TRON

21 / 20:00 horas

22/ 20:00 horas

23 / 19:00 horas

24 / 18:00 horas





Crédito: Losthe Ultramar, foto Oz.



LOStheULTRAMAR: TRES ENCUENTROS

POR **K. MITCHELL SNOW**

Aun si no estuviéramos saliendo de una función de ballet clásico por el Joven Ballet de Guadalajara, el contraste hubiera sido impactante. Allí, bajo el pórtico corintio del teatro Degollado danzaron los seres enigmáticos de *LOStheULTRAMAR.*

A cambio de las tiaras que llevaron algunas de las bailarinas adentro del teatro, todos ellos estuvieron coronados con sus sombreros excéntricos hechos de reflectores invertidos y cubiertos con pequeños trozos de poesía. Su vestuario, trajes conservadores, todos de negro, no llamaban la atención hacia sus piernas ni sus brazos, como los leotardos y tutús de los del teatro. En vez de las expresiones neutrales del ballet clásico, cada bailarín de *LOStheULTRAMAR* mantuvo su propio humor. Algunos estuvieron felices, otros más reservados o pensativos, y alguna llevó la expresión de una santa en un éxtasis trascendental reservado para aquellos mártires que ya ven la gloria de un mundo ajeno al nuestro.

Al comparar el paso sencillo que manejaron allí entre las columnas clásicas con los movimientos pirotécnicos –los *grand jetés en avant*, los *cabrioles*, los *tours en l'air*– que habíamos presenciado dentro del teatro, el contraste se profundizó. Los bailarines de *LOStheULTRAMAR* habían rechazado el virtuosismo del ballet clásico, reemplazándolo con los pasos de una danza comunal.

Los cimientos populares de esta intervención se soltaron en alto relieve cuando descubrí que cada uno de ellos tenía una máscara oculta en las profundidades de sus tocados. A diferencia de las máscaras asociadas con las tradicionales danzas folklóricas de México, sus máscaras no proponían transformaciones en naguales o moros, pero tal vez sí representaron el ser auténtico del bailarín, alguien que se escondía detrás de la fachada de palabras que creamos para presentarnos ante el mundo.

Su intervención planteó una multitud de paradojas. Aunque se movían con notable unidad cada uno de los bailarines mantuvo una personalidad individual. Más allá de sus variados estados de humor, las distinciones entre ellos fueron marcadas por sutiles variaciones en el movimiento de sus brazos y manos. Eran claramente de nuestro momento, o tal vez un paso delante de él. Sin embargo, la simplicidad de sus movimientos también recordó el pasado tribal de la humanidad. Este diálogo entre lo colectivo y lo personal –el impulso humano atávico de pertenecer y la experiencia de la crisis existencial de la contemporaneidad– subrayó la cuestión de la identidad de estos bailarines del “ultramar” y, por extensión, de su público.

A lo largo de milenios hemos evolucionado para reconocer a los miembros de nuestra tribu a través de los rasgos compartidos. Clasificamos a nuestros semejantes con base en polaridades simplistas –amigo o enemigo, confiable o peligroso– que siempre acompañan nuestros encuentros con “el otro.” Pero sin sus tocados llamativos, ninguno de *LOStheULTRAMAR* habría estado fuera de lugar en las calles de Guadalajara.

LOStheULTRAMAR reconoce que existimos en una época liminal. Las aplicaciones prácticas de las nuevas tecnologías que dominan el mundo exacerban la anomia de la vida contemporánea, y socavan nuestras posibilidades de contacto directo. Desafían nuestras formas de definirnos, ya sean personales o nacionales. En este sentido, todos somos del “ultramar.” Es una etnia abierta.

No vino como sorpresa que alguien de fuera de la compañía estuvo asiduamente intentando integrarse al tejido de esta presentación. Sintió la posibilidad de integrarse a un nuevo orden social y, a pesar de su falta de vestimenta y tocado adecuado, intentó hacerlo.

LOStheULTRAMAR, creación de Marcela Sánchez Mota, Octavio Zeivy y su compañía Foco alAire, reapareció unos días después en uno de los patios del Hospicio Cabañas, encabezando una procesión entre funciones de danza. Aquí el contraste con el trabajo que le precedió, el obsesionante *Unsteady Souls* de Anaïs Bouts y Rodrigo Valero-Puertas, fue mucho menos pronunciado. Ambas obras eran exploraciones profundas de la condición humana actual.

“Vamos con los chinelos,” mi amiga Patricia instó, pero en realidad no se trataba de unirse a los bailarines o no. Si nos movíamos, nos movíamos con ellos.

Fue su mención de los chinelos que me ayudó a aclarar lo que ya había visto. Ahora los pasos simples con las rodillas ligeramente dobladas tenían un ancestro identificable. Así también los tocados extravagantes. La costumbre tradicional de los chinelos de integrar a los espectadores en sus procesiones también tomó un significado adicional a medida que avanzábamos por el paseo Degollado. Con la contagiosa música de la banda Tlayacapan emitiendo desde el tocadiscos portátil llevado en las manos de uno de los bailarines, era imposible resistir el ritmo. Incluso los transeúntes, algunos sobresaltados por esta irrupción implausible en los quehaceres cotidianos, comenzaron, de manera consciente o no, a mantener el tiempo.

Mi último encuentro con *LOStheULTRAMAR* era, por mucho, el más complejo. Dispuestos en una esquina de la plaza enfrente del Foro de Arte y Cultura de Guadalajara, los miembros de la compañía se pararon rígidamente, inspeccionando a todos que habíamos hecho cola afuera del teatro. Y sin señal aparente, uno por uno se abandonaron al espacio.

Otra serie de paradojas. Fueron los bailarines que estaban casi completamente inmóviles. Era el público que estaba en movimiento. También habían invertido el paradigma central de la danza escénica, los artistas se habían convertido en los observadores, y su público en lo observado.

Mientras el público salió del teatro esa noche, *LOStheULTRAMAR* reapareció para derrumbar cualquier barrera que quedaba entre “ellos” y “nosotros”.

Uno de los bailarines había cambiado su chaqueta negrapor otra con un diseño floral de un mal gusto tan extremo que se convirtió en una obra de arte por derecho propio. Estuvo bailando encima de una plataforma con un miembro del público que había invitado a danzar sin decir palabra alguna. Sus compañeros siguieron su ejemplo, hasta la plaza frente al teatro se llenó de bailarines orbitando alrededor del sol invisible de la música.

De repente, la pareja de una de las bailarinas salió de este pequeño universo. Ella comenzó a vagar entre sus compañeros con sus manos extendidas, palmas hacia arriba, en el signo global de súplica. Tan repentinamente, y a pesar de mis protestas, mis amigas Gabriela y María Elena tomaron mis manos y me guiaron a ella. Siempre he sufrido de un paso algo descoordinado. En los últimos años esto se ha complicado por una neuropatía que me ha despojado de la mayor parte de la sensación en mis pies. Con frecuencia sólo caminar me exige concentración. Bailar –ni de broma.

Sin embargo, allí estuve, en las manos de una bella bailarina, aterrado ante la posibilidad de tropezarle a ella o a nosotros dos. De alguna manera me arreglé para seguir sus pasos. En el curso de un milagro, cuando el resto de los bailarines se soltaron de sus parejas y reagruparon en el centro de la plaza, ella me guio a su lugar en medio de sus compañeros antes de soltar mis manos. Por un brevísimo instante este torpe ultramarino –tanto de México como del gremio de la danza– se había convertido en un bailarín.

La idea de que la danza todavía puede unirnos a todos ante los males del mundo actual yace en el corazón de *LOStheULTRAMAR*. Esta visión se vio reflejada en muchas formas durante el Encuentro Nacional de Danza, evento que posibilitó mi encuentro con esta obra. Es un concepto que merece todo el esfuerzo para propagarlo.



Crédito: Losthe Ultramar, foto archivo Foco al Aire



Foto: Chinelos



Elisa Carrillo, APASIONADA DE LA DANZA

POR **HÉCTOR M. GARAY AGUILERA**



Al abrirse el telón vemos la presencia de Romeo y Julieta, los personajes de Shakespeare recreados en la coreografía de John Cranko, interpretados por Elisa Carrillo Cabrera y Mikhail Kaniskin, bailarines del Staatballet Berlín. Gracias a ellos experimentamos el poder de transformación del instante a través el arte. No sólo creemos en el mito de los enamorados de Verona, que por el poder del amor pueden oponerse a la adversidad, sino que gracias a la interpretación de estos excelentes bailarines nos adentramos en las sensaciones entretejidas de su movimiento subyugante que exalta nuestros sentidos y pensamiento. Podemos presenciar el *pas de deux* de los jóvenes amantes que se prometen amor y los lleva a los terrenos de lo sublime, a pesar del destino trágico que los hará sucumbir.

Así comienza la noche maravillosa con un fragmento de gran calidad y nivel internacional, parte de la coreografía que ellos mismos interpretan en Berlín como solistas en su compañía. Es el momento inicial de la gala de estrellas del ballet ***Elisa y amigos 2014***, realizada los días 10 y 11 de julio en la sala de concierto que lleva el nombre de esta desatacada bailarina mexicana. No podía ser de manera más elocuente que con la pareja que simboliza el amor y la pasión y nos introducen en el placer de la danza. Al verlos viene a mi mente el paralelismo entre la pasión amorosa y la pasión por el arte, que identifica a los artistas que transcienden el tiempo y hacen historia. De este talante es Elisa Carrillo Cabrera.

El programa que eligió para esta gala continúa con las cualidades que se dieron en versiones anteriores de sus iniciativas artísticas, entre ellas recordamos la gala *Elisa y amigos 2012* en el Palacio de Bellas Artes y el estreno de *Infinita Frida* en 2013: el nivel de los bailarines invitados y su procedencia de las mejores compañías del mundo, la calidad y diversidad de la interpretación (del virtuosismo a la delicada expresividad) la entrega en escena, un repertorio adecuadamente elegido que conjuga de manera equilibrada obras del repertorio clásico con manifestaciones contemporáneas del ballet. Un hecho que se pone de relieve en las propias interpretaciones de Elisa, además de la pasión por la danza que transmite en cada una de sus intervenciones en escena y que comparte con su público.

Como la pasión no es un sentimiento abstracto, sino una manifestación siempre relacionada por y con otras personas, entonces nos percatamos de la compenetración que tiene con su pareja Mikhail "Misha" Kaniskin, ese entendimiento corporal y emotivo que anima los duetos que les hemos visto interpretar. El repertorio, elegido con suma inteligencia y sensibilidad, nos permite ver facetas de la pasión, que nos es siempre igual. Por ejemplo, en la obra *Juene Homme*, de Uwe Scholz con música de Mozart, se perciben los contrastes entre la fuerte presencia masculina de un hombre en plenitud, que se mueve con gran facilidad, que baila Misha Kanisky, y nos sugiere la intención de subyugar a una mujer interpretada por Elisa. En otro extremo está la ironía, la coquetería burlona de una mujer en pos de hacer reaccionar a un hombre maduro impávido, interpretado por Vladimir Malakhov, que reaccionará y compartirá una relación profunda con la mujer, una especie de enseñanza. Incluir esta obra en el programa tiene diversas significaciones.

La obra: *The Old man and me* es un sentido homenaje al bailarín y coreógrafo, pero sobre todo su maestro, director y amigo en el Ballet de la Opera de Berlín, un ser humano que como el personaje que interpreta, una vez que rompe el hielo es un magnifico mentor y seductor guía por los caminos de la vida y el arte. Y a la vez es una obra compleja que exige diversas cualidades de movimiento y de caracterización de personajes, cambios en un instante. Una obra que exige otra clase de virtudes y que ante la vista del espectador parece de una enorme sencillez y amenidad. La coreografía del cofundador del Nederlads Dans Theater, el reconocido Hans Van Manen, fue una adecuada elección para concluir la gala. Un artístico medio para decirle un hasta luego a Vladimir, que deja la dirección del Ballet de la Ópera de Berlín, donde dio una gran oportunidad de desarrollo a Elisa, para irse a dirigir a Japón.

Pero claro, entre el *pas de deux* de Romeo y Julieta de Cranko y *The Old man and me* de Van Manen hubo, como en otras ocasiones, un derroche de talento y un manjar de danza. El programa estuvo compuesto por *pas de deux* de *Spring Waters* de Assaf Masserer; *Les Sylphides* de Fokine; *Cenicienta* de Chistopher Wheeldon, *Don Quijote; El Lago de los cisnes* (cisne negro) y *El Corsario* todas de Petipa; y *Las llamas de París* de Vasily Vainonen. También hubo la presencia de atractivos solos: Lacrimosa, coreografía de Gyula Oandi con música de Mozart, y *Paganini* de Mauro de Candia, claro con música de Paganini. Los bailarines de esta gala fueron Methew Golding, Irina Perren, Iana Salenko, Hee Seo, Marat Shemiunov, Anna Tsygankova, Connor Walsh, Marian Walter, Dinu Tamazlacaru y Vladimir Malakov, provenientes del Staatballet Berlín, Houston Ballet, Mikhailovsky Theater, Royal Ballet of London, American Ballet Theater y Het National Ballet Amsterdam.





Acoto dos *pas de deux* no porque sean completamente excepcionales, pues excepcionales fueron todos, pero si por la diversidad que expresan dentro del conjunto. El *pas de deux* de *Espartaco,* coreografía de Georgy Kovtum con música de Jachaturian, lo bailaron Irina Perren y Marat Shemiunov. Lo que particularmente me llamó la atención de este dueto fue la posibilidad de expresar amor y pasión a través de una gran fuerza corporal que tiene la apariencia de no aflorar, pero que la sentimos por las emociones contenidas y un dramatismo dado por la fortaleza del héroe que habla a través la energía primitiva inherente a su cuerpo. Y para lograr esta sensación se necesitaba un bailarín con las cualidades y comprensión de Marat. Por último mencionaré el *pas de deux* de *Caravaggio,* obra de Mauro Bigonzetti interpretado por Misha y Elisa. Un momento seductor en que la poesía de las sensaciones fluye a través de los movimientos delicados de un par de seres que se han apropiado uno del otro, posesión anímica de los cuerpos que se mueven exarcebados. Este fragmento de *Caravaggio* es un juego de claroscuros corporales, en sutiles muestras de un erotismo delicado que de nuevo sintetiza en escena la pasión por la danza de Elisa.

Cualquiera dirá que precisamente es el amor el tema de los *pas de deux* en el ballet, es la ejecución de una pareja que simboliza el amor que se transmite en las obras de repertorio del ballet. Sin embargo, no basta que el tema esté ahí, que el amor esté en las obras, hay que saberlo comprender, interpretar y transmitir, en eso Elisa es un ser dotado. Y lo es porque se ha dado a la tarea de lograrlo. Ha entregado su existencia para ser el vehículo de compartir con otros las posibilidades del arte y las posibilidades expresivas de la pasión por medio de la danza.

Para ello se ha preparado por años, ha conformado una trayectoria de entrega a su preparación técnica y profesional, a los ensayos y funciones, aquí está también la pasión por la danza. No exenta de sufrimientos, su trayectoria la ha llevado al lugar que hoy ocupa, no como una concesión del destino, sino como un proyecto de vida forjado en el esfuerzo, en vencer obstáculos y establecer retos para lograrlos.

En ello ha tenido grandes cómplices, sobre todo su familia: sus padres, Elisa Cabrera y Miguel Carrillo; su compañero: Mikhail Kanisky. También sus maestros en México y en el extranjero que ella reconoce. Y un conjunto de bailarines, compañeros talentosos con los que ha compartido el escenario. Varios de ellos le han ayudado a dar vida a las galas, *Elsa y sus amigos* que ha traído a México.
Ha querido también dar a nuevas generaciones las oportunidades que ha sabido ganar en diferentes momentos y compañías. De ahí que su generosidad la lleve a realizar una serie de acciones de apoyo a jóvenes prospectos, recordando el apoyo que ella tuvo a nivel institucional para continuar su preparación en el extranjero e iniciar su periplo europeo. Una de estas acciones es la iniciativa de constituir la fundación que lleva su nombre con tres propósitos generales: promover el gusto por la danza, la detección y apoyo de talento, y la enseñanza y práctica profesional de la danza. Por medio de esta fundación ha logrado un convenio con el Gobierno del Estado de México para crear, desde el año de 2012, una serie de becas que se otorgan anualmente, desde el nivel de principiantes hasta una especial que implica las condiciones para que un bailarín o bailarina vaya al extranjero en una escuela o compañía europea, para contribuir a su formación profesional.

Elisa y amigos en 2012, *Infinita Frida* el año pasado o *La Esmeralda* con la Compañía Nacional de Danza son algunas de las aportaciones de Elisa al panorama de la danza en nuestro país con la intención de divulgar y lograr un mayor gusto por este arte. Una faceta de una apasionada que triunfa a nivel mundial y que podría abandonarse en sus triunfos y no mirar más su origen. Pero es precisamente por el amor que siente por su país, por su gente, por sus colegas y compañeros, que Elisa baila y aporta para que la danza en México se comparta con pasión.



PIONEROS DE LA danza experim

APUNTES PARA UNA INVESTIGACIÓN EN CURSO

POR ANGÉLICA ÍÑIGUEZ

PRIMERA DE DOS PARTES.

A diferencia de lo que debe ocurrir con otros temas de investigación mejor documentados por diversos autores a través del tiempo, la bibliografía sobre historia de la danza en Guadalajara –como tantas otras microhistorias– se reduce a tres títulos: *La danza contemporánea. Surgimiento en el mundo, su llegada a México y su devenir en la ciudad de Guadalajara* de Josué Cabrera Huerta (CECA, 2006), *Bailar en Guadalajara. Árbol genealógico de la danza contemporánea* (CECA, 2006) y *Pioneros de la danza escénica en Guadalajara. Un legado nacional* (La Zonámbula/FONCA, 2012). Además, se han publicado extractos de ellos en el tomo II de *Jalisco en el mundo contemporáneo: aportaciones para una enciclopedia de época* (UdeG, 2010) y en algunas revistas, como *Replicante*.



Foto: Grupo Integración de la UdeG dirigido por Onésimo González en la década de 1970

ental:



Esta realidad –pero sobre todo la del 2005, año en que comencé la primera investigación– tiene una evidente dificultad: la ausencia de fuentes (bibliográficas), el vacío, y luego el desorden y dispersión de las otras fuentes primarias. Pero también, y eso es lo verdaderamente interesante, ofrece toda la libertad de hacer un trabajo pionero y original, de crear una metodología o al menos una forma propia más allá de lo que dicten los academicismos y las maneras preestablecidas, y poner en práctica la imaginación para hacer algo sólo por el gusto de hacerlo.

Existe también bibliografía que han generado historiadores (especializados en danza pero no en la danza tapatía o especializados en historia de Guadalajara, donde la danza, si se asoma, es por casualidad) y periodistas (no especializados) y que toca mi tema de manera tangencial. Ésta tampoco es abundante, por lo tanto, hallarla es siempre una gran noticia, y por lo general se presenta en forma de puertas sin llave o llaves sin puerta que conducen a muchas preguntas y encienden los deseos de indagar.

Existen otros documentos no bibliográficos que permiten determinar también un estado del arte en este tema, en particular me centro en el video documental *Formación de bailarines en Jalisco* (Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000).

Salvo la mención que hace la historiadora Heredia Casanova (1992) sobre la existencia de una danzadora de Guadalajara, de nombre Felipa López, que en el año de 1905 enseñaba el *Jarabe tapatío* en la ciudad de México y que fue quien seleccionó los pasos que ahora se siguen usando en el repertorio de los ballets folclóricos, casi nada se sabe de las primeras dos décadas del siglo veinte y de más atrás ni se diga (con excepción de la documentación por diversos investigadores de las denuncias al Santo Oficio del *Jarabe gatuno* y otros muchos).

En los años veinte el nacionalismo se manifestaba en Guadalajara en parte a través del Centro Bohemio, grupo donde se reunía la crema y nata de los intelectuales y artistas de la ciudad y sus amigos que acudían de visita: Guadalupe Zuno, José Rolón, Juan de Dios Robledo, José Clemente Orozco, Ixca Farías, Chucho Reyes Ferreira, Mariano Azuela y Gerardo Murillo Dr. Atl, entre otros. Muchos de ellos ascendieron a cargos públicos[1] en Jalisco y eso fue fundamental para el desarrollo de las artes, por supuesto de la danza.

A partir de ese decenio comenzó a hablarse de la maestra María del Refugio García Brambila (*miss* Cuca) (Ayutla, Jalisco, 1908) y de Elisa Palafox Gómez (Ocotlán, Jalisco, 1896), como pioneras en la investigación de sones y jarabes en pueblos de Jalisco, Michoacán y Nayarit, de donde surgieron *El son de la negra*, *El son de la madrugada*, *Las alazanas* y otros tantos que ahora son famosos y que comenzaron su difusión cuando estas maestras los enseñaban a sus alumnos del internado Beatriz Hernández, de primarias y secundarias públicas y de la Escuela Normal de Jalisco. Su labor polinizó pronto y con tanto ímpetu que en 1930 ya se bailaba el *Jarabe tapatío* en todas las escuelas públicas de México, como parte del programa oficial. Francisco Sánchez Flores, originario de Tlajomulco de Zúñiga, médico y pintor contemporáneo de estas dos pioneras hizo lo propio con *El jarabe largo ranchero* y extendió sus aportaciones al mariachi y la pintura; Josefina Lavalle lo documentó (1988). A partir del trabajo de estos pioneros y de muchos de su generación en todo el país, cuyo denominador común eran las misiones culturales vasconcelistas, se conformó el folclor mexicano que se ha hecho famoso en el mundo. Estos tres personajes fueron maestros de artistas (como Rafael Zamarripa) que han realizado una labor importante en la conformación de grupos folclóricos y escuelas profesionales en todo el país.

Después comenzaron a llegar a Guadalajara (por una razón o por otra, por el clima o por azar) hombres y mujeres con experiencias en la danza que iban del circo al ballet clásico o al flamenco y que se interesaron por los sones y jarabes del estado, se quedaron a vivir aquí y se convirtieron (queriéndolo o no) en maestros e iniciadores de la tradición danzaria tapatía (y que en su momento se enfrentaron a prejuicios de una ciudad de mayoría mocha e ignorante). A partir del trabajo de pioneros como Helen Hoth, Amelia Bell Feeley (*miss* Bell), Emilo Pulido, Melitón Salas, Chiquina Jacobo y la bailaora flamenca Lila Barzee entre otros, se establecieron escuelas y comenzó la formación de líneas de danza escénica que perduran hasta nues-

1 Por ejemplo, Guadalupe Zuno fue gobernador de Jalisco de 1923 a 1926, tiempo en que impulsó la investigación de las danzas –sones y jarabes– del estado, un trabajo realizado por artistas como Elisa Palafox Gómez y María del Refugio García Brambila (*miss* Cuca).

tros días. De 1920 a 1970 se formaron tres generaciones de bailarines (algunos luego se hicieron maestros) que multiplicaron las opciones académicas (como verán, las cosas no iban muy rápido ni muy a tiempo, si hacemos una comparación con la ciudad de México, pero cada lugar tiene su tiempo, su energía y su vida propia, así que no habrá tal comparación).

En 1960 se formó un grupo representativo de bailes folclóricos de la Escuela de Artes Plásticas de la UdeG, que en 1966 se volvió oficial y se llamó desde entonces Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara (en su fundación participaron Emilio Pulido y Rafael Zamarripa entre otros, aunque hay inconsistencias en esta historia) y ese mismo año se abrió la carrera de danza folclórica (por supuesto que aún no estaban de moda las licenciaturas, así que era lo equivalente a estudios técnicos).

Los registros dicen que en 1950 vino el Grupo Experimental de danza moderna que dirigía Ana Mérida, siendo la primera visita de un grupo de esta naturaleza a Guadalajara. La enseñanza de la danza moderna llegó en esa misma década, si bien a penas como un esbozo, con una sobrina del maestro Carlos López Magallón[2]: Celina López Gálvez, originaria de Guadalajara, que había estudiado en la ciudad de México con Nelsy Dambre y Tulio de la Rosa, entre otros. Fue invitada por el Centro de Seguridad Social del IMSS a impartir un taller de danza moderna para darle un giro más artístico a la oferta de oficios. Se cuenta que para formar su grupo iba a las fiestas de quince años para mirar a los chambelanes, seleccionar a los que tuvieran ritmo, gracia, figura y otras condiciones que denotaran talento, convencerlos y reclutarlos. Y lo logró: una fotografía de 1959 donde aparecen ocho mujeres y ocho varones (además de los testimonios) da cuenta de ello. Salvador Medina, David Zumaya y Rosalba Hoeflich fueron algunos de sus alumnos que continuaron en la danza.



Foto: Miss Bell

2 El maestro Carlos López Magallón es originario de Guadalajara, comenzó sus estudios con *miss* Bell y más tarde se fue a la ciudad de México, donde entró a la escuela de Ana del Castillo y más tarde formó parte de lo que hoy es la Compañía Nacional de Danza, entre otros sobresalientes proyectos mexicanos. Fue solista del Ballet Nacional de Cuba en su época gloriosa.

IBER DANZA Y MÚSICA

EXPRESIONES IBEROAMERICANAS DE DANZA Y MÚSICA CONTEMPORÁNEA

POR **ELIZABETH NOCHEBUENA**

Como resultado de los programas IBERMÚSICAS e IBERESCENA, se crea el ensamble **IBER Danza y Música**, un espacio internacional de colaboración artística con obra coreográfica y composición musical.

Dos instituciones, CEPRODAC y CEPROMUSIC, dan vida a **IBER Danza y Música**. Desde 2011, CEPRODAC ha logrado situarse como un espacio abierto para la creación, experimentación e investigación con la mira en el impulso y desarrollo de la danza contemporánea en México. Para ello, brinda a los creadores una infraestructura con los elementos necesarios para la realización de cada montaje, respetando siempre la libertad creativa.

Creado en 2012 con el objetivo de estimular el desarrollo de la música contemporánea en México a través del fomento, la experimentación, la producción, la difusión y la formación dentro de la creación musical actual, CEPROMUSIC es un espacio donde convergen actividades artísticas y académicas en pro de la creación y difusión de la música contemporánea. Cuenta con un ensamble estable, cuyas responsabilidades van desde la constitución y difusión de un repertorio que permita al público mexicano transitar los diversos caminos de la creación musical contemporánea tanto de compositores nacionales como extranjeros, hasta el encargo y estreno de obras, poniendo a disposición de los autores las múltiples dotaciones que ofrece.

En **IBER Danza y Música** participan coreógrafos y compositores de Perú, Argentina y México, con interpretaciones por parte del elenco del Centro de Producción de Danza Contemporánea, CEPRODAC, y de los músicos del Centro de Experimentación y Producción de Música Contemporánea, CEPROMUSIC, que pertenecen al Instituto Nacional de Bellas Artes.

Este atractivo espectáculo reúne las obras contemporáneas de los coreógrafos Oscar Naters (Perú), Melanie Alfie (Argentina) y Jaciel Neri (México); y de los compositores Patricia Martínez (Argentina), Santiago Pillado-Matheu Inurritegui (Perú) y José Javier Torres Maldonado (México).

El programa de **IBER Danza y Música** está integrado por tres obras coreográficas de creación conjunta: *La memoria de la ausencia*, de Oscar Naters, *Más allá* de Melanie Alfie y *Rostros de humo* de Jaciel Neri. Cada pieza coreográfica será realizada con base en música creada ex profeso por compositores originarios de los mismos países, interpretada y grabada por músicos integrantes del Cepromusic.

Con coreografía de Óscar Naters y música de Santiago Pillado-Matheu Inurritegui, *La memoria de la ausencia* es una obra multidisciplinaria que integra música, danza, poesía, video e instalaciones sonoras, que busca revivir las sensaciones y tensiones personales y sociales que flotaban en el ambiente del Perú de los años ochenta, década en la que quedó al descubierto una realidad contenida que por siglos estuvo a punto de estallar. Si bien el proyecto trata de una realidad peruana, se intentará encontrar puntos en común con México. La violencia por un lado y el hecho que generalmente todo siga igual, son características comunes de ambos países.

En el plano musical, la obra ofrece un trabajo con texturas superpuestas, donde se vinculan diversas capas de instrumentos como violín, bajo, piano y otras sonoridades más contemporáneas: electrónicas, eléctricas y sampleos de sonidos ambientales característicos de la época, que el autor quiso recrear de forma emocional. La obra de manera conjunta busca hacer una reflexión crítica en torno a valores angulares de nuestra sociedad; aborda los recuerdos que permanecen como una herida abierta, e invita a cuestionar la apatía, la indiferencia y la desconexión colectiva.

Rostros de humo es una obra que realizarán dos artistas inmigrantes que se encuentran, desencuentran, y que se han incorporado a diferentes culturas y que hoy buscan generar una obra multidisciplinaria a partir de la musicalidad de la danza y la coreografía de la música. El coreógrafo Jaciel Neri y el compositor José Javier Torres Maldonado hablan sobre las rupturas y adaptaciones de la experiencia de la movilidad o de la migración, es decir, del tránsito, de entrar y salir de un lugar a otro, de un país a otro, de un grupo social a otro, y las transformaciones que conllevan, así como los procesos de deconstrucción creativa de las maneras de pertenecer a este mundo.

Por último *Más allá*, de la coreógrafa Melanie Alfie y la compositora Patricia Martínez, explora el trabajo con la inmaterialidad de la energía creadora en estado puro, con un lenguaje coreográfico que maneja lo energético desde el cuerpo y su resonancia, y por otro lado el lenguaje sonoro, en el cual la energía se convierte en estado vibratorio del espacio. La obra fusiona lenguajes desde lo multidisciplinario, que resultaron orgánicamente vinculados. Para su montaje se realizó un trabajo de investigación sobre el manejo de la energía a través del contacto con otras disciplinas y manifestaciones artísticas, filosóficas, antropológicas, terapéuticas y espirituales como chamanismo, reiki y Chi Kung.

El estreno mundial del ensamble **IBER Danza y Música** se llevará a cabo en el Teatro Julio Castillo, del Centro Cultural del Bosque, el viernes 15 de agosto a las 20:00 horas, además del sábado 16 a las 19:00 horas y el domingo 17 a las 18:00 horas.



Archivo CEPRODAC. Foto, La Marmota Azul





Archivo CEPRODAC. Foto, La Marmota Azul



SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA
bellas artes DANZA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INTER DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

Bellas Artes INBA Oficial @bellasartesinba bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com